Andar y desgarrar: una ética de la restitución frente a la estetización del trabajo campesino

Maria Paula Ramírez Rúa | Medellín, Antioquia.

Figura 1. Mujer cargando a un niño en la espalda (ca. 1890–1910). Obra de José Guadalupe Posada. Colección: The Metropolitan Museum of Art.

Resumen

En las últimas décadas, objetos vinculados al trabajo rural han adquirido una creciente presencia en museos, exposiciones y proyectos artísticos, donde son presentados como expresiones de identidad, patrimonio o memoria. Este desplazamiento ha privilegiado su valor visual, dejando en un segundo plano las relaciones materiales que les dieron forma. Frente a ello, este artículo sostiene que la estetización del desgaste en el arte contemporáneo no es un proceso neutral, sino una operación de despojo que separa la huella material de su genealogía corporal y territorial.

Desde la antropología visual y la cultura material, se plantea que las deformaciones de una alpargata, el pulimento de una herramienta o la erosión de una prenda de vestir constituyen inscripciones materiales de prácticas corporales situadas. Estas huellas condensan formas de habitar el territorio, ritmos de trabajo y relaciones históricas que permanecen adheridas a la materia incluso cuando quienes las produjeron han desaparecido del campo de la representación. Se propone, finalmente, la huella como una categoría de análisis y una instancia ética —capaz de interpelar al investigador, al curador y al artista—, fundamental para una justicia epistémica en los contextos rurales latinoamericanos.

Palabras clave: antropología visual; cultura material; huella; cuerpo-territorio; trabajo rural; visualidad; restitución.

Introducción

El andar no es solo un movimiento; es un proceso de desgaste que desgarra la suela y, con ella, la piel del trabajador. Este artículo propone que esa marca —la huella del desgarro— no es una pérdida, sino el documento fundamental del pensamiento campesino. Sin embargo, las marcas que deja el trabajo sobre los objetos rara vez ocupan un lugar central en las formas contemporáneas de representación. Aunque el desgaste constituye una consecuencia inevitable de la relación prolongada entre el cuerpo, la materia y el territorio, con frecuencia es reducido a un atributo visual o una cualidad estética cuando los objetos son desplazados de sus contextos cotidianos hacia museos, galerías o espacios de exhibición.

Alpargatas deformadas, machetes con empuñaduras pulidas por el uso, herramientas agrícolas erosionadas o prendas desgastadas aparecen entonces como imágenes capaces de evocar identidad, tradición o memoria, mientras las prácticas que produjeron esas transformaciones permanecen fuera del campo de la mirada.

Este desplazamiento plantea un problema que trasciende la representación de los objetos rurales. Lo que está en juego no es únicamente la circulación de determinados artefactos dentro del espacio artístico, sino las formas de ver que permiten desligar las huellas del trabajo de las condiciones materiales que las produjeron. En otras palabras, la cuestión no consiste en preguntarse qué representa una alpargata desgastada, sino qué ocurre cuando, bajo el régimen de visualidad del museo, esa huella pierde su estatuto de documento de trabajo para transformarse en objeto de contemplación, dejando de ser reconocida como evidencia de una práctica corporal situada.

Desde esta perspectiva, el desgaste no puede entenderse como un deterioro posterior al objeto ni como una simple alteración de su superficie. Cada deformación material es el resultado de una relación sostenida entre un cuerpo que actúa, un territorio que ofrece resistencia y una práctica que se repite a lo largo del tiempo. La forma que adquieren los objetos no depende exclusivamente de su fabricación; continúa produciéndose mientras son utilizados, habitados y transformados por quienes los incorporan a su vida cotidiana.

Esta comprensión encuentra un primer punto de apoyo en la propuesta de Tim Ingold (2000), quien cuestiona la idea de los objetos como entidades acabadas para pensar la materia como un proceso permanente de formación. En The Perception of the Environment, Ingold plantea que las formas emergen de la interacción continua entre materiales, cuerpos y ambiente, de modo que aquello que solemos llamar "objeto" constituye apenas un momento dentro de un flujo más amplio de relaciones; por tanto, la huella, lejos de ser un residuo, es la marca visible de ese flujo material. Desde esta perspectiva, el desgaste deja de interpretarse como una pérdida o un defecto y pasa a comprenderse como parte del proceso mismo mediante el cual la materia continúa haciéndose en el mundo.

Sin embargo, reconocer la dimensión material del desgaste no basta para comprender el problema que aquí se plantea. También es necesario preguntarse por las condiciones desde las cuales esas huellas llegan a ser visibles. Nicholas Mirzoeff (2011) advierte que la visualidad

no se limita al acto de ver, sino que constituye un régimen histórico que organiza aquello que puede aparecer como visible y las formas legítimas de interpretarlo. Las imágenes no solo muestran el mundo; también producen modos específicos de comprenderlo. En consecuencia, las huellas inscritas sobre un objeto nunca son observadas desde una mirada neutral, sino desde marcos culturales que determinan qué aspectos adquieren relevancia y cuáles permanecen invisibles.

A partir de estas consideraciones, este artículo propone comprender el desgaste como una huella material inscrita en la relación entre cuerpo, territorio y trabajo. Se sostiene que dicha huella deja de ser leída como evidencia de una práctica cuando ingresa en determinados regímenes de visualidad, donde comienza a operar como un recurso estético desligado de las condiciones materiales que la produjeron. Más que analizar los objetos rurales como símbolos de identidad o patrimonio, el propósito consiste en examinar las formas en que sus superficies continúan haciendo visible una historia de relaciones entre cuerpos, territorios y prácticas que ciertas maneras de mirar tienden a neutralizar. Esta labor de restitución ética, que convoca tanto al antropólogo como al curador y al artista, es fundamental para recuperar la huella como una forma de conocimiento situada.

El artículo se estructura en tres ejes analíticos. El primer capítulo examina el desgaste como una categoría de la cultura material, fundamentando cómo la interacción situada entre cuerpo, territorio y objeto produce formas de conocimiento encarnado. El segundo capítulo analiza las arquitecturas del poder en los regímenes de visualidad contemporáneos, los cuales operan una despolitización del objeto rural mediante su museificación y fetichización estética. Finalmente, el tercer capítulo formula una ética de la restitución como propuesta metodológica, integrando aportes del pensamiento crítico latinoamericano para posicionar la huella material como un documento de pensamiento autónomo. Las conclusiones sintetizan estas dimensiones, argumentando que la recuperación del estatuto epistémico del desgaste es una condición necesaria para la justicia narrativa en los archivos de la memoria rural.

Capítulo I: La huella como forma de conocimiento

Cuando un objeto rural ingresa en los circuitos del arte contemporáneo, suele ser despojado de su historia material, pues se asume que su ciclo de vida concluyó en el momento de la fabricación; el uso posterior se relega a la categoría de "desgaste" o "deterioro". Bajo esta lógica, la forma pertenece a la intención del artesano, mientras que el desgaste —el filo mellado, la alpargata deformada, la fibra adelgazada— es interpretado como la lenta degradación de una pureza original. Esta perspectiva reduce la transformación material a una pérdida de valor, invisibilizando el trabajo que la produjo.

Para revertir esta mirada, debemos abandonar la noción del objeto como una entidad estática. Tim Ingold, en The Perception of the Environment (2000), nos ofrece la clave al desplazar la atención desde el "objeto" hacia los "materiales" como flujos de transformación. Si entendemos que la forma es un momento dentro de un proceso —donde convergen el ambiente, el cuerpo y las habilidades—, el desgaste deja de ser una ausencia de forma para convertirse en la presencia plena de una práctica. La huella no es el residuo de una vida que se agota, sino la inscripción material de una vida que se sostiene en el territorio.

Esta perspectiva disuelve la falsa dicotomía entre fabricar y usar. Cada gesto de trabajo prolonga la formación del objeto: el caminar modifica el tejido de la suela; la fricción del sudor y la tierra pule el mango de madera; la humedad reconfigura la tensión de las fibras vegetales. Estas no son "alteraciones secundarias", sino una conversación ininterrumpida entre un cuerpo que insiste y un territorio que ofrece resistencia. Como sostiene Ingold, los materiales no son pasivos: responden y, en esa respuesta, se escriben.

La huella material es un conocimiento encarnado. Aprender a trabajar la tierra, reconocer la pendiente o ajustar el agarre de una herramienta habita una sensibilidad inscrita en la materia, mucho antes de encontrar refugio en la mente. Cuando observamos el pulimento de un machete, no asistimos a la decadencia de un objeto viejo, sino a la evidencia de una ética: el hábito corporal que ha transmutado la materia hasta convertirla en un apéndice del propio cuerpo. Así, la huella trasciende el rastro accidental para consolidarse como un documento de trabajo, una forma de conocimiento situado que, al ser ignorada, nos priva de comprender la relación íntima entre el sujeto y el espacio rural.

El trabajo se manifiesta como una arquitectura de gestos que moldea el mundo material. Cada acción transforma simultáneamente al cuerpo y a su interlocutor inanimado: la piel desarrolla su propia cartografía de callosidades, el músculo asimila un ritmo preciso y el territorio atesora la memoria de ese intercambio. Todo proceso forma parte de una trama indisoluble. La huella florece allí donde la materia preserva la memoria física de esa interacción, revelándose como una transformación inmanente a la superficie; la materia cambia porque participa de una historia compartida.

Si el desgaste articula la relación entre cuerpo, ambiente y práctica, puede leerse como un saber. Explorar esta posibilidad exige trasladar la mirada de la transformación física hacia el modo en que tales marcas producen pensamiento. Cada superficie alterada custodia la crónica de sus relaciones: la dirección del desgaste en una suela, el brillo de un mango o las grietas

del cuero relatan un modo de habitar. La materia aprende a la par de quien trabaja, en un diálogo de transformaciones recíprocas.

Esta condición otorga al desgaste una densidad temporal única. Cada marca es la cifra de una acumulación de gestos que elude la explicación de un acontecimiento único: es la repetición del movimiento, la presión constante de la mano o la humedad que cala las fibras. Lo que observamos sobre el objeto es una duración: el tiempo adquiriendo espesor material. Por ello, reconocer esta dimensión implica aceptar que la materia preserva el conocimiento no como un archivo estático, sino porque sus transformaciones condensan relaciones que se desvanecen si se intenta separar el objeto de las prácticas que le dieron forma.

Esta idea encuentra un eco profundo en la obra de Silvia Rivera Cusicanqui. En Sociología de la imagen, la autora desafía la hegemonía de la palabra escrita como vía excluyente del saber. Su inquietud es clara: existen formas de conocimiento que palpitan en imágenes, gestos y tejidos, más allá de la mirada académica. Las imágenes no ilustran una realidad preexistente, sino que producen pensamiento desde una lógica propia. Al trasladar esto a los objetos del trabajo rural, la huella inscrita no requiere traducción al lenguaje para dar cuenta de la experiencia. Su superficie hace visible una relación entre cuerpo y territorio que, lejos de ser abstracta, permanece presente en la materia como un testimonio vivo.

Rivera nos invita a aprender a mirar donde la historia oficial ha dejado vacíos. Las imágenes contienen estratos de sentido que sobreviven incluso cuando las narraciones dominantes han intentado borrar las huellas de quienes las produjeron. Leer el desgaste desde esta perspectiva es reconocerlo como un conocimiento situado. Allí donde una mirada apresurada observa deterioro, la materia conserva la densidad de una práctica. La huella adquiere así un estatuto distinto: no es solo un rastro, sino una herramienta para cuestionar los criterios que definen qué cuenta como pensamiento legítimo.

Hasta aquí, el desgaste se presenta como el resultado de una relación continua y una forma de conocimiento inscrito. Queda abierta, sin embargo, una pregunta decisiva: ¿qué ocurre cuando esas mismas huellas abandonan el espacio donde fueron producidas y circulan bajo regímenes de mirada ajenos? Es allí donde la visualidad deja de ser una condición secundaria para convertirse en el epicentro del problema, pues las marcas materiales persisten mientras las prácticas que les dieron origen comienzan a desvanecerse del campo de la representación.

Sin embargo, esta potencia de la huella como saber encarnado no es un hecho aislado; su legibilidad es tan potente como vulnerable. Si el desgaste en la finca es un mapa de gestos compartidos, su entrada en los circuitos del arte contemporáneo lo somete a una metamorfosis que no es meramente técnica, sino política. Es aquí donde debemos preguntarnos si el museo, al intentar salvaguardar la 'tradición', no está operando en realidad una amputación histórica que silencia la lucha política inscrita en la materia.

Capítulo II: El fetiche patrimonial: la política de la mirada frente a la persistencia material.

La huella es una presencia, pero también una memoria en disputa. Hasta este punto, hemos comprendido el desgaste como la firma invisible que la práctica corporal deja sobre la materia; un registro de la insistencia del sujeto frente a la resistencia del mundo. Sin embargo, esta legibilidad es intrínsecamente frágil. Mientras el machete permanece en la finca, apoyado contra el horcón o colgado en la ramada, su superficie erosionada es un mapa de gestos compartidos y jornadas compartidas; cuando ese mismo objeto cruza el umbral del museo, la huella sufre un desplazamiento traumático. El objeto permanece físicamente idéntico, pero su historia se fragmenta hasta la incomunicación. Este quiebre no es accidental: al desvincular la herramienta de la mano que la operaba, del ritmo cardíaco que acompasaba el tajo y del surco específico que la vio desgastarse, la institución somete a la materia a una amputación histórica. La huella, que antes era una prueba irrefutable de una vitalidad productiva y un diálogo sostenido con el entorno, se convierte en un vestigio huérfano, un signo que ya no señala hacia una práctica, sino hacia la narrativa que el expositor ha decidido construir sobre ella, privándola de su latido original.

La institucionalización de los objetos rurales bajo categorías museísticas como "patrimonio", "tradición" o "estética" no es un gesto neutro. Por el contrario, constituye una operación de despojo que altera la ontología misma de lo expuesto. Al ingresar en regímenes de visualidad ajenos, la huella es arrancada de la trama de relaciones materiales y afectivas que la hizo posible. El mango pulido de una herramienta ya no habla de la resistencia del músculo frente al palo, ni del calor de la piel que lo moldeó durante décadas; ahora testimonia una abstracción denominada "artesanía", un concepto que aplana la experiencia bajo una etiqueta taxonómica. De igual modo, la deformación de una alpargata deja de certificar el barro de un camino específico o la inclinación de una ladera para convertirse en una metáfora vacía del "ser rural" o de la "identidad campesina". La materia continúa ahí, objetivamente presente, pero su voz ha sido silenciada por el marco que la sostiene; el objeto es convertido en una reliquia estática, una cáscara privada de la capacidad de seguir "haciéndose" a través del uso y de la dialéctica con la vida.

Este fenómeno remite directamente a la crítica de Nicholas Mirzoeff sobre el "derecho a mirar". La visualidad no es una ventana al mundo, sino una arquitectura del poder que organiza qué es digno de ser visto, bajo qué categorías y qué narrativa se le impone. Al convertir la huella en un objeto de contemplación, la visualidad opera una sustracción deliberada: hace que el desgaste sea visible como superficie —como textura fotogénica—, pero lo vuelve invisible como conocimiento. Es una estetización del despojo donde el público admira el "esfuerzo" como un dato estético, sin tener que lidiar con la política del trabajo; el espectador consume la forma sin verse interpelado por el modo de vida que la engendró, como si la forma fuera un dato dado y no un proceso conquistado.

En este punto, la desaparición del trabajo no implica la ausencia de sus evidencias materiales. Ocurre algo más inquietante: las marcas permanecen disponibles para la mirada mientras la genealogía corporal, las tensiones productivas y las formas de habitar el territorio se vuelven irrelevantes. El objeto continúa cargando la historia en su superficie, pero la mirada del

espectador moderno se ha vuelto sorda. Se produce una ruptura ética donde la huella es leída como una "textura" y el desgaste como una "cualidad formal". Al despojar a la materia de su carga laboral, la representación contemporánea convierte la memoria en mercancía visual, reduciendo siglos de saber encarnado a un objeto de consumo decorativo. La desaparición no es un accidente de la curaduría; es la consecuencia de un régimen que requiere borrar el cuerpo del trabajador para que el objeto pueda ser consumido como fetiche patrimonial, transformando lo que fue una lucha contra la escasez o una forma de comunión con la tierra en un adorno de la modernidad.

Por ello, el problema no es la circulación de los objetos en sí, sino la negación de la huella como un documento de pensamiento situado. Cuando un objeto rural se desvincula de su genealogía, se pierde una forma de conocimiento encarnado que la historia oficial rara vez atiende. Comprender esta operación de despojo es el paso previo para cualquier intento de restitución. No basta con observar el objeto; es imperativo rastrear las ausencias que lo rodean y las historias que han sido censuradas por el marco, para que, finalmente, el desgaste recupere su estatuto de evidencia frente a la mirada que insiste en ignorarlo.

Silvia Rivera Cusicanqui ha señalado que la colonialidad no opera solamente mediante la ocupación de los territorios o la imposición de instituciones políticas. También produce formas específicas de conocer y de observar, una estructura que subordina la experiencia a la letra. En Sociología de la imagen, la autora cuestiona la primacía del texto escrito como soporte privilegiado del conocimiento y propone atender aquello que permanece inscrito en las imágenes, los cuerpos y las prácticas materiales. Su planteamiento no consiste en sustituir unas fuentes por otras, sino en reconocer que existen experiencias históricas cuya complejidad difícilmente puede reducirse a las categorías producidas por la modernidad occidental.

Esta perspectiva permite volver sobre la huella desde otro lugar. La superficie desgastada de una herramienta no constituye únicamente el resultado visible de una práctica corporal. En ella permanecen inscritos conocimientos profundos relacionados con el territorio, con los ciclos de siembra, con la manera de descifrar un camino entre la maleza y con la sabiduría acumulada de generaciones que aprendieron a leer los ritmos de la tierra mediante el contacto cotidiano con ella. El desgaste conserva un saber que rara vez aparece registrado en documentos oficiales, un saber que se manifiesta como una forma de "pensar con las manos" cuya existencia continúa ligada a la experiencia material.

Rivera insiste en que las imágenes piensan. Esta afirmación adquiere una dimensión particular cuando la imagen deja de entenderse exclusivamente como una representación bidimensional y se amplía hacia las materialidades que conservan huellas de la experiencia. Las superficies también producen pensamiento. La madera pulida por una mano, las fibras abiertas de un costal o la deformación de una alpargata constituyen formas visuales donde permanece activa una historia del trabajo que no necesita convertirse inmediatamente en discurso para existir; ella es, en sí misma, una teoría del habitar.

Esta manera de comprender la huella dialoga con la propuesta de Lorena Cabnal sobre el cuerpo-territorio. Desde el feminismo comunitario, Cabnal plantea que el cuerpo no puede

separarse del territorio porque ambos forman parte de una misma trama de relaciones donde se inscriben las violencias, las memorias y las formas de resistencia. El territorio no constituye únicamente el espacio geográfico donde ocurre la vida; es también una dimensión incorporada en la piel y el músculo de quienes lo habitan. Del mismo modo, el cuerpo deja marcas sobre el territorio mediante las prácticas que sostienen la existencia cotidiana.

Pensar el desgaste desde esta perspectiva permite comprender que las huellas inscritas sobre los objetos no pertenecen exclusivamente a la materia. Son, en esencia, huellas del cuerpo y del territorio en comunión. La alpargata conserva la forma del pie porque ambos han compartido un mismo recorrido; la herramienta registra la presión de la mano porque esa presión se ha repetido como una plegaria material durante años. La huella emerge de una relación indivisible. Estas transformaciones materiales dejan de ser simples efectos físicos para convertirse en expresiones de una forma de habitar el mundo. Cada marca conserva una relación entre territorio, conocimiento y práctica que difícilmente puede fragmentarse sin traicionar su origen. Allí donde la mirada moderna observa un objeto terminado, las comunidades reconocen relaciones vivas que se niegan a ser archivadas.

En este punto adquiere relevancia la reflexión de Catherine Walsh sobre las epistemologías decoloniales. Walsh advierte que la colonialidad también se reproduce mediante los criterios que determinan qué conocimientos son considerados legítimos y cuáles permanecen relegados al ámbito de la tradición o la experiencia empírica. Descolonizar el conocimiento implica transformar esas jerarquías y reconocer que existen otras formas de producir teoría desde las prácticas cotidianas de los pueblos indígenas, afrodescendientes y campesinos. Leer las huellas del trabajo desde esta perspectiva supone reconocerlas como lugares de producción de pensamiento. El desgaste deja de hablar únicamente del objeto y comienza a interpelar las relaciones sociales que lo sostuvieron.

Esta discusión encuentra un horizonte político en la propuesta de Adolfo Albán Achinte sobre las estéticas de la re-existencia. Albán sostiene que muchas prácticas desarrolladas por comunidades afrodescendientes e indígenas no pueden comprenderse únicamente como expresiones culturales. Constituyen formas de sostener la vida frente a procesos históricos de despojo, racialización y colonialidad. La producción cotidiana de objetos, tejidos y herramientas participa activamente en la construcción de otras maneras de existir, donde la creación es una forma de resistencia.

Desde esta perspectiva, las huellas del trabajo tampoco pueden reducirse a vestigios de un pasado que merece ser conservado. Continúan formando parte de prácticas vivas mediante las cuales comunidades enteras producen territorio y memoria. La re-existencia no se manifiesta únicamente en grandes hitos políticos; se filtra en la repetición diaria de gestos que mantienen un vínculo inquebrantable con la tierra, negándose a desaparecer bajo el lente de una representación que insiste en convertirlos en silencio. La huella adquiere, entonces, un sentido profundamente político. No porque represente el sufrimiento del trabajo, sino porque mantiene visible una manera específica de producir mundo frente al vacío. Allí donde ciertos regímenes de visualidad transforman el desgaste en un recurso estético, la huella continúa insistiendo en recordar que cada superficie fue modelada por cuerpos concretos, territorios

específicos y conocimientos construidos desde la experiencia, resistiendo a la sustracción de su historia.

Esta desaparición del trabajo, lejos de ser un accidente de la curaduría, es la consecuencia de un régimen visual que requiere borrar el cuerpo del trabajador para que el objeto pueda ser consumido como fetiche patrimonial. Ante este escenario de despojo, la antropología visual no puede permitirse el lujo de la mera contemplación académica. Si la colonialidad del saber nos ha enseñado a mirar sin ver, nuestra respuesta debe ser una metodología que recupere la huella no como un objeto de estudio, sino como una interpelación ética que nos obliga a repensar nuestra propia posición frente a la historia.

Capítulo III: Hacia una ética de la restitución: la huella como praxis de re-existencia.

Si el desgaste constituye una forma de conocimiento inscrito y el régimen de visualidad dominante opera una sustracción deliberada de esa carga, el paso siguiente no puede ser otro que la restitución. Esta tarea no consiste en devolver físicamente los objetos a sus contextos de origen —aunque esa sea una demanda política legítima y necesaria—, sino en una operación de restitución narrativa y ética. Se trata de devolverle a la huella su estatuto de documento de pensamiento, rescatándola de su condición de mercancía visual o adorno de la modernidad. Esta restitución es, ante todo, un ejercicio de justicia epistémica que reconoce que el conocimiento no reside únicamente en el archivo escrito, sino en la memoria que palpita en la materia.

La pregunta fundamental que guía este último tramo es cómo mirar sin despojar. Si aceptamos que la mirada es una arquitectura del poder, la construcción de una mirada alternativa requiere una disciplina del cuerpo y de la atención. Propongo denominar a este ejercicio una "ética de la proximidad". A diferencia de la mirada contemplativa, que mantiene una distancia segura y estética frente al objeto, la ética de la proximidad reconoce que el investigador, el curador o el artista entra en una relación de co-presencia con la materialidad que analiza. No somos sujetos observando un objeto inerte; somos partícipes de una historia cuyas evidencias físicas tenemos frente a nosotros. Esta co-presencia nos obliga a abandonar la posición de superioridad del espectador y a reconocer nuestra propia implicación en las tramas de poder que definen qué es digno de ser exhibido y qué debe permanecer oculto.

Esta ética de la proximidad exige una metodología de la lentitud. Ante la aceleración del consumo visual, donde el ojo moderno escanea superficies buscando gratificaciones estéticas, la restitución demanda una estancia prolongada. Observar el pulimento de un mango de madera requiere el mismo tiempo que se invirtió en moldearlo; entender el desgaste de una alpargata implica comprender la geografía del camino que la erosionó. No se busca extraer una información rápida para alimentar un discurso ajeno, sino dejarse interpelar por la resistencia que la materia opone a la mirada. Es un ejercicio de humildad intelectual donde quien observa reconoce que su capacidad de interpretación es limitada si no atiende a las condiciones de producción que dieron lugar a esa huella. La lentitud, en este sentido, es una postura política que desafía la inmediatez del mercado y la superficialidad del fetiche.

Esta práctica de restitución se concreta en lo que podríamos llamar la "curaduría del rastro". Cuando un objeto rural es expuesto, la curaduría tradicional suele centrarse en el contexto de fabricación o en la cronología de su uso, convirtiendo el objeto en un espécimen estático. Sin embargo, una curaduría del rastro debe dar prioridad a las marcas del desgaste como narrativas principales, pues allí se concentra la experiencia vivida. No se trata de mostrar la alpargata como una muestra de "folclore", sino como un registro de un recorrido situado donde el cuerpo y el territorio se encuentran. Esto implica que la museografía debe abandonar el pedestal y la vitrina como dispositivos de aislamiento, para buscar configuraciones que permitan al espectador comprender la alpargata, la mano y el camino como una totalidad inseparable, evitando que el objeto se convierta en una reliquia huérfana de su genealogía.

La restitución narrativa implica, además, el reconocimiento radical de las ausencias. Todo objeto en un museo es un silencio materializado. Una herramienta expuesta es, al mismo tiempo, el vacío de la finca que la vio nacer, la sombra del trabajador que no está presente para explicar su uso. La labor del investigador, bajo esta nueva ética, consiste en hacer presente ese vacío, no para llenarlo con palabras, sino para que la ausencia resuene en el espectador. Si la colonialidad del saber borra el cuerpo del trabajador, la antropología visual debe ser el dispositivo que reinyecte ese cuerpo en la representación, no como una figura decorativa, sino como la condición de posibilidad de todo lo que vemos. Narrar la huella es narrar el cansancio, el ritmo, el roce y la tensión; es reconocer que cada hendidura en la madera es el eco de una fuerza que ya no está, pero cuya marca persiste.

Finalmente, el estatuto de la huella como documento de pensamiento nos invita a repensar nuestra historiografía. Si aceptamos que el desgaste es un documento, debemos reconocer que nuestra historia está escrita en superficies, fibras y texturas tanto como en el papel. Esto implica un desafío para la academia: ampliar los archivos para incluir las "imágenes que piensan". Las marcas en la suela son, en rigor, documentos históricos sobre la geografía de la precariedad y la resistencia; el brillo en una herramienta es un tratado sobre la técnica y la paciencia. Leer estos documentos es reconocer que la historia, lejos de ser un relato cerrado sobre el pasado, es un proceso que sigue inscribiéndose en la materia cada vez que un cuerpo se relaciona con el territorio. Cada superficie desgastada es, pues, una página viva de una historia que se rehúsa a ser clausurada en el olvido del archivo.

La restitución, entonces, es un acto de re-existencia. Al recuperar el estatuto de saber para la huella, no solo estamos reparando un objeto en el discurso; estamos participando en la lucha política por el reconocimiento de otras formas de producir mundo. Frente a la mirada que insiste en ignorar, nuestra insistencia debe ser la de recordar que cada superficie desgastada es una victoria sobre el olvido, un testamento material de que la vida ha insistido en ocurrir allí donde otros solo vieron un rastro. Es la confirmación de que, incluso en la precariedad de una herramienta gastada, persiste la soberanía de una práctica que se niega a ser reducida a silencio.

En última instancia, esta ética de la restitución nos obliga a reconocer que no estamos ante objetos inertes, sino ante testamentos materiales de una vida que se niega a ser reducida al silencio del archivo. Al cerrar este recorrido, no buscamos una respuesta definitiva, sino proponer que la huella sea el punto de partida para una nueva forma de producir mundo: una en la que, finalmente, el reconocimiento de la materia desgastada sea también el reconocimiento de la soberanía de quienes la habitaron.

Conclusiones

El recorrido desarrollado en este artículo partió de una pregunta aparentemente sencilla: ¿qué ocurre con las huellas del trabajo cuando los objetos rurales ingresan en regímenes de visualidad distintos a aquellos donde fueron producidos? La respuesta mostró que el problema no se encuentra en los objetos mismos, sino en las condiciones desde las cuales aprendemos a mirarlos.

La antropología de Tim Ingold permitió comprender que la materia nunca permanece inmóvil. Los objetos continúan formándose a través del contacto con el cuerpo, con el ambiente y con las prácticas que sostienen la vida cotidiana. El desgaste dejó de entenderse como deterioro para aparecer como una transformación material producida por la duración.

A partir de Silvia Rivera Cusicanqui, esta transformación pudo leerse como una forma de conocimiento. Las huellas inscritas en la materia conservan relaciones históricas que muchas veces permanecen ausentes de las narraciones oficiales. Mirar una superficie desgastada implica reconocer que el conocimiento también puede permanecer incorporado en los objetos, en los gestos y en las imágenes.

La reflexión de Nicholas Mirzoeff permitió desplazar el análisis hacia la visualidad. Las huellas no desaparecen cuando los objetos ingresan al museo o al espacio artístico; cambian las condiciones desde las cuales son interpretadas. El trabajo deja de organizar la lectura del objeto mientras el desgaste comienza a adquirir valor estético, patrimonial o identitario.

Finalmente, los aportes de Lorena Cabnal, Catherine Walsh y Adolfo Albán Achinte hicieron posible situar esta discusión dentro del pensamiento crítico latinoamericano. La huella apareció como una inscripción donde cuerpo, territorio y conocimiento permanecen articulados. Leer esas marcas supone reconocer otras epistemologías construidas desde la experiencia material de comunidades indígenas, afrodescendientes y campesinas, así como las múltiples formas de re-existencia que continúan produciendo mundo desde la vida cotidiana.

Comprender el desgaste como una huella material permite ampliar el campo de la antropología visual. La superficie de los objetos deja de ser únicamente un elemento formal para convertirse en un espacio donde permanecen visibles relaciones entre cuerpos, territorios y prácticas. La pregunta deja de dirigirse hacia aquello que los objetos representan y se orienta hacia aquello que todavía hacen visible.

En ese desplazamiento reside la principal apuesta de este artículo: proponer la huella como una categoría analítica para la antropología visual, capaz de revelar que las marcas del uso no constituyen simples efectos del tiempo, sino formas materiales donde continúan inscritos conocimientos, memorias y relaciones históricas que determinados regímenes de visualidad han aprendido a contemplar sin reconocer plenamente las vidas que las hicieron posibles.

Bibliografía:

Albán Achinte, A. (2013). Estéticas de la re-existencia: ¿Lo político del arte o lo artístico de la política? Universidad del Cauca.

Cabnal, L. (2010). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala.

Ingold, T. (2000). The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. Routledge.

Mirzoeff, N. (2011). The Right to Look: A Counterhistory of Visuality. Duke University Press.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina. Tinta Limón.

Walsh, C. (2009). Interculturalidad, Estado, sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época. Universidad Andina Simón Bolívar.